

"Sob": Sonhar no Cinema

Nuno Filipe Prudêncio Pereira

Trabalho de Projeto

Mestrado em Ciências da Comunicação, área de Cinema e Televisão

Março de 2012

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação,
realizado sob a orientação científica de José Manuel Costa.

TRABALHO DE PROJETO

"Sob": Sonhar no Cinema

Nuno Filipe Prudêncio Pereira

RESUMO

A imersão desencadeada no encontro com uma obra cinematográfica é do domínio do sonho. Os estímulos do Cinema reproduzem o mecanismo da fantasia, do "sonhar acordado", da suspensão da realidade numa dimensão onírica. A reflexão teórica e a curta-metragem que compõem o presente trabalho abordam este processo e a sua duplicação nos próprios filmes, na impregnação do Cinema por ele mesmo, quando os códigos visuais se fundem e não permitem distinguir o que convencionamos como "real" e "ficcional".

PALAVRAS-CHAVE: sonho, fantasia, realidade, alucinação, onirismo, ficção.

ABSTRACT

The immersion when we encounter a film belongs to the realm of dreams. Cinema stimulus reproduces the fantasy mechanism, the "dream awake", the suspension of reality in an oneiric dimension. This work is composed of a theoretical dissertation and a short film about that process and its duplication within movies, Cinema impregnating itself, when visual codes merge and we are no longer able to separate what's agreed as "reality" and "fiction".

KEYWORDS: dream, fantasy, reality, hallucination, oneirism, fiction.

ÍNDICE

Introdução	1
1. "Sob" o sonho	2
1. 1. A sala de cinema como espaço de sonho	4
1. 2. A vida psíquica em "ação"	7
1. 3. O Cinema e o desejo.....	11
1. 4. Filmes que habitam noutros	13
2. Sobre o "Sob"	19
3. "Sob" o filme	20
Conclusão.....	21
Bibliografia	22
Anexo I (Filme)	i
Anexo II (Guião)	ii

Introdução

A gênese deste trabalho de projeto definiu-se a partir da vontade de concretizar uma obra cinematográfica e de refletir sobre a mesma, no contexto do Mestrado em Ciências da Comunicação. Pretendeu-se colocar em prática uma visão própria traduzida na construção de um pequeno filme, visão essa consolidada ao longo dos estudos conducentes a este patamar acadêmico, acabando por afigurar-se como a opção mais legítima e consequente enquanto resposta a um trabalho final.

O passo primordial consistiu na escrita da estória em imagens, do guião do "Sob" (Anexo II). Na concretização deste trabalho, abordamos, primeiro, questões teóricas espoletadas por essa narrativa; depois, espelhamos o reflexo das mesmas no objeto em si, numa abordagem que almejamos fluida e integrada.

O eixo estruturante do projeto teórico é a temática do "sonho" no Cinema. No "Sob", os acontecimentos são desfiados a partir do ponto de vista de um protagonista refugiado numa fantasia de amor que utiliza o Cinema como artifício para soçobrar. A nossa reflexão define-se a partir desde princípio, dos contornos do fenómeno que apelidamos de "sonhar acordado", quando o registo diegético sublima a diluição da fronteira entre a ficção e a realidade (tomada aqui como a dimensão de verosimilhança e plausibilidade das situações e das personagens, num *continuum* que é, todo ele, ficcional).

Do "sonho" no filme, ampliamos o espectro analítico para o Cinema, no reconhecimento da experiência cinematográfica como uma forma de alienação da realidade. Durante uma projeção, colocamos o mundo em parênteses. Pelo menos, naquele período de tempo, o tempo que leva a "adormecer" as defesas da objetividade racional para deambularmos numa incursão emocional própria do "sonho". Mas em vigília.

Falamos do Cinema impregnado dele mesmo, no sentido em que o estratagema do próprio *medium* é reproduzido no seu interior, desliza dos limites da moldura para transformar a vida dos que nele habitam. É na relação das dimensões que o "sonho" inoculou no Cinema, nas suas múltiplas aceções, até à materialização de uma curta-metragem, que este projeto vive.

*"Através deste buraco de agulha, passa toda a caravana mágica,
fazendo contrabando do ópio que é o mundo irreal."*

(Edgar Morin, *"Le Cinéma ou L'Homme Imaginaire"*)

1. "Sob" o Sonho

Como já referimos, o título do filme do projeto é "Sob", numa referência aberta ao que subsiste como sustentação de algo, provavelmente uma realidade que jaz "por cima", onde é suposto concentrarmos o olhar, posto que se situa precisamente em lugar cimeiro. Aqui estendemos a preposição na perspetiva composta que a linguagem corrente lhe dá - "sob o efeito de...", "sob o controlo de...", "sob a influência de..."-, apontando para a existência de uma espécie de cortina que não permite a perceção de um objeto ou pessoa no seu estado normal.

Assim introduzimos o protagonista, Viriato. Também o nome de conotação bélica contrasta com a natureza reservada e fóbica da personagem, que evita o relacionamento com a realidade, para se entregar, na sua profissão, à interação com o filme que está a legendar, uma pretensa obra francesa intitulada "Entre tes Mains".

A temática das legendas chamou-nos a atenção no desenho da narrativa, sobretudo porque os textos de tradução em rodapé são uma componente complementar habitualmente relegada para um plano secundaríssimo, que raramente centra as atenções nos estudos filmicos. A matéria da tradução no Cinema (ou na televisão) criou duas fações: os que consideram que os "subtítulos" distraem das imagens, que são um intruso visual que perturba o envolvimento e o acompanhamento da estória; e os que vêm na alternativa, as dobragens, uma distorção que corrompe a atmosfera do filme, erguendo uma barreira inexpugnável - como pretender credibilidade na atribuição de uma voz que difere do referente imagético e lhe imprime outras modulações?

No "Sob" abordamos esta dualidade, mas focamos a questão por um outro prisma, aquele que foca a dimensão a que Atom Egoyan chamou de *foreignness*, a ideia de que as legendas nos conduzem à constatação do território do "outro", que

acaba por ser, não a alteridade objetivada das imagens que passam na tela, mas a nossa própria linguagem, isto é, a nossa língua torna-se o elemento "estranho" na projeção. Se um filme é sempre "estrangeiro" em alguma parte do mundo, essa propriedade resulta no seguinte paradoxo: "nas legendas, aquilo que é nosso, a nossa linguagem, é tornado 'estrangeiro'" (Egoyan, 2004: 189).

No caso do "Sob", contrariamos a premissa paradoxal, porque são as legendas que acabam por permitir a aproximação ao "outro", passando a assumir uma importância em primeiro plano, contrariando a ontologia da função, invertendo aquilo que uma das personagens salienta, que não passam de "um resíduo sem alma" (Anexos I e II).

Viriato toma as palavras proferidas pela atriz do "Entre tes Mains" como se fossem destinadas a si, incitando-o a agir, a abrir-se ao amor. Essa relação estabelece um desdobramento de planos: o do mundo verdadeiro - Viriato não resvala para a psicose ensimesmada, é um homem funcional que sonha de dia; e o do sonho propriamente dito, que encerra a possibilidade de mudança.

A palavra "sonhar" integra várias interpretações, desde o processo associado, no sentido literal, à regeneração física e mental, até à conceção mais ampla, que enquadra a encenação de desejos íntimos, a efabulação de ambições. Aqui tomamos o "sonho" na vertente da fantasia que absorve a vida, sintetizando a forma de escape de Viriato rumo a uma suposta redenção. A proposta pode assumir-se como mais *naïf*, romântica, e/ou ser portadora de uma deriva patológica.

No Cinema, esta dimensão do sonho/fantasia pode ser representada através de efeitos específicos - o *slow motion*, a distorção da imagem, a alteração da cor, do grão. Quando não o é, sobrepõe-se a sugestão de que não é possível determinar onde começa e acaba aquilo que se convém como "o real".

O próprio Cinema representa uma forma de sonho, na medida em que chega a iludir-nos como realidade. Reportamos ao desabafo de Jean-Louis Baudry sobre o legado platónico: "Trata-se sempre da cena da caverna: efeito real ou impressão da realidade. Cópia, simulacro, e mesmo simulacro de simulacro. Impressão de realidade ou real, mais do que real?" (1978: 27).

1.1. A sala de cinema como espaço de sonho

Jean Tédesco diria que "as imagens em movimento foram especialmente inventadas para nos permitir visualizar os nossos sonhos" (*apud* Morin, 1958: 11). Robert Eberwein explicaria o advento do Cinema com o "nosso desejo de unidade com o mundo exterior, como aquela unidade que estabelecemos nas primeiras experiências que temos enquanto 'sonhadores'" (1984: 11). E Noël Carroll viria a afunilar a equação da seguinte maneira: "Cada forma de arte especializa-se, assim por dizer, em objectivar domínios distintos da nossa vida emocional. Os filmes objectivam os sonhos" (1988: 13).

Carroll salientou, no entanto, que se trata de uma fórmula significativamente mais elaborada para outros autores, como Christian Metz e Jean-Louis Baudry, que fazem corresponder "o poder do cinema com a manifestação de processos internos do inconsciente do espectador" (*idem*); o primeiro, através de noções como a identificação imaginária ou o voyeurismo do público; o segundo, definindo a influência exercida como o resultado global do chamado "aparato", o impacto causado pelo conjunto dos elementos físicos, como a tela e a projeção, acrescido da personalidade do espectador.

Esta relevância dos fatores físicos mencionada por Baudry é, igualmente, enfatizada por Robert Morris: "Mais ainda que os filmes, a sala de cinema é, ela própria, uma máquina que condiciona os ânimos.(...) O confinamento do corpo dentro destas caixas escuras condiciona indirectamente o espírito.(...) O tempo é comprimido e suspenso no interior das salas de cinema, o que coloca o espectador num estado entrópico. Passar o tempo dentro duma sala de cinema, é fazer um 'buraco' na própria vida" (*apud* Chateau, 2003: 171).

Não são raras as comparações entre o Cinema e "o sonho acordado" no paralelismo da sugestão física: um episódio fantasioso no quotidiano pode ser, sem grande esforço, associado ao mecanismo da projeção cinematográfica, convocando uma forma de reprodução análoga, como se um aparelho imaginário desfilasse um rol de imagens perante nós. É nesta aproximação que residirá uma das respostas às interrogações sobre o poder de absorção do Cinema. Quando assistimos a um filme, permitimo-nos a entrar, com hora e local marcados, nesse registo do sonho,

prolongando na tela momentos singulares, inscritos no dia a dia privado. O meio que o veicula é obnubilado, como aponta Louis Delluc: "O cinema dirige-se rumo a uma supressão da arte que ultrapassa a arte, tornando-se na própria vida.(...) Em vez do dispositivo intencional da arte representativa, o cinema accionaria uma outra psique, um outro físico (...). O olho da máquina transcreve directamente os movimentos do pensamento." (*apud* Lliandrat-Guiges/Leutrat, 2001: 32).

O que é que provocou o encanto primeiro para o público da famigerada saída de fábrica, dos irmãos Lumière? Tratava-se, afinal, de uma atividade banal em si, operários a deixar o local de trabalho, sem qualquer espetacularidade a não ser o facto, justamente, de ser reproduzida, de ser refletida, reportando, talvez, para o tal instante de fantasia.

Edgar Morin falou da magia das "cenas anódinas" que Dziga Vertov transformou num "paroxismo da existência", esboçando qualidades próprias dos domínios do "surreal" e do "sobrenatural" (1958: 17). Na origem, é preciso ter em conta, está a fotografia, cujo poder de evocar memórias e sensações desemboca naquilo que Morin resumiu assim: "A riqueza da fotografia está, na verdade, naquilo que não está lá, mas no que projetamos ou fixamos nela" (1958: 23).

A força da dialética presença/ausência, sublimada na película, foi denotada por Jean Mitry, para quem "tal como a imagem mental, a imagem filmica está objetivamente presente mas, como a anterior, é a imagem de uma realidade ausente: de uma realidade passada da qual ela não é que a imagem. A sua realidade concreta é a de estar fixa num suporte; e assim, presente e apreensível" (1963: 183).

Richard Allen, por sua vez, esboçou a teoria da "ilusão projetiva" nos filmes, durante a qual há como que uma suspensão do mundo que nos rodeia e uma distorção da noção do tempo; de alguma forma, aquilo que nos mostram não pertence ao passado, não é um registo anterior, não aconteceu - está a acontecer -, integra-se no tempo presente, "a forma como a narrativa motiva o conteúdo e a duração da imagem oferece ao espetador um incentivo para manter a experiência de ilusão projetiva" (1995: 114).

Esta insinuação de realidade favorece as respostas emocionais que

multiplicam a intensidade na medida da identificação com as aspirações pessoais; “os desejos particulares que a fantasia tende a alimentar são aqueles que, caso contrário, não se expressariam ou realizariam na realidade” (Allen, 1995: 123). Mas, na verdade, não chegam a ser concretizados, o que acentua a vontade de regressar ao sonho.

A referida identificação ocorrerá em dois níveis: o primário, no qual o espectador toma o ponto de vista da câmara como o seu ato percetivo; o secundário, que pressupõe o primário, mas alarga-se até à identificação emocional com o conteúdo disposto (Metz *apud* Allen, 1995: 133).

J. Carvalhal Ribas descreve a espiral que o público percorre na sala de cinema: “com os olhos apegados à tela cinematográfica, os espectadores, sem perceberem os circunstâncias devido à obscuridade, polarizam a atenção no sentido da película e, em atitude favorável à sugestão, se oferecem ao bombardeio dos estímulos fílmicos. Em estado vizinho da hipnose e do sonho, sobrevém-lhes o esmorecimento da noção da realidade, do senso crítico, da censura (...). Por meio do mecanismo psico-dinâmico da projeção, emprestam os seus próprios atributos e conflitos ao protagonista do filme...” (1956: 12). Mitry sublinhou igualmente a palavra “hipnose”, num movimento de “'captação' da nossa consciência percetiva, mas que é também, e sobretudo, um estado análogo ao do sonho (intermédio entre o sonho propriamente dito e o sonho acordado), por meio de uma 'transferência percetiva', na qual o imaginário substitui o real” (1963: 182).

“Para agarrar a verdade, por vezes é preciso trair a realidade” vaticinava Michel Ciment (*apud* Russo, 2000: 6). No entanto, o advento da ilusão dependerá, em grande medida, de condições individuais de sugestão. A ilusão, tal como é projetada, está longe de ser absoluta por ela mesma, há costuras à mostra, há cortes entre os planos, não somos nós que decidimos, que conduzimos a narrativa: “O espectador vacila entre a fantasia da imersão e a consciência da moldura, o que corresponde à relação da criança com a imagem reflectida no espelho (...) o espectador dá-se conta de que o conteúdo da imagem está organizado sob o ponto de vista de um observador *off-screen* (...), o controlo imagético do espectador é estabelecido ao custo do seu

próprio desaparecimento: a posição de domínio não pertence ao espectador, mas sim ao Ausente” (Allen, 1995: 34/35).

A articulação entre a realidade e o mundo das ideias é, antes de mais, questão da alçada filosófica. Dominique Chateau perguntava: "Há garantias de que elas [realidade e ideias] possam coincidir? Faz sentido rejeitar que, pelo contrário, a realidade e o pensamento sejam irremediavelmente heterogêneos? O pensamento sobre a realidade não passa, ele mesmo, de uma ilusão?" (2003: 66). Clotilde Simond aborda esta questão através da estética transcendental de Immanuel Kant, que decretava que o mundo exterior só nos é acessível na forma de fenómenos mediados, não como ele é realmente, “o fenómeno não é uma pura aparência, (...) não é a coisa em si, não é o sensível, mas também não é o inteligível, é a mediação representativa. Diferente da aparência, ele possui uma realidade empírica, um valor objetivo em relação à percepção, diferente da coisa em si, ele possui um idealismo transcendental em relação à razão independente da nossa sensibilidade” (2004: 149). “Estabelecendo uma diferença radical entre o sensível e o inteligível, as duas faculdades não podem coexistir ao mesmo tempo, uma tem de estar a dormir”, sendo que a síntese entre ambas será sempre assegurada pela imaginação (2004: 151/152).

1.2. A vida psíquica em "ação"

"Ignoramos tudo o que ignoramos sobre o Cinema". O aforismo de Jean Epstein entranhou-se nos escritos de Morin, que não hesitava na assunção do Cinema como reflexo da realidade, mas também como "uma outra coisa" que configura o sonho: "Uma membrana separa o *homo cinematographicus* do *homo sapiens*. Como separa a nossa vida da nossa consciência" (1958: 3).

Apesar do contorno intangível da possibilidade onírica, Carroll descarta as mistificações que o tema faz incidir sobre a arte cinemática, propondo que "“provavelmente, sabemos mais sobre como funcionam os filmes, do que como funcionam as mentes. (...) A razão pela qual, é claro, os filmes não são misteriosos é porque somos nós a fazê-los.” (1988: 49). São premissas que se destinam a relativizar

o esmiuçamento de significados e efeitos; a obra emana da singularidade mental de um criador, e é na consciência desta perspectiva que deve ser "sentida", na senda do que Gilles Deleuze colocou desta forma: "A filosofia pensa através de conceitos; o cinema pensa através de afetos e percepções" (*apud* Chateau, 2003: 106).

O que não pode ser traduzido em palavras - é uma ideia mais do que recorrente nas teorias fílmicas. Chateau declarava que, no escuro da sala de cinema, "não é possível impedir que o filme reincarne as nossas obsessões, os fantasmas, as paixões solitárias. Esta apropriação é o que constitui a especificidade da experiência estética, do momento dessa experiência (...). Em todo o caso, há no contacto, no momento fático da relação entre o filme e o sujeito, qualquer coisa de imprevisível, mesmo incomunicável. A estética comporta um registo intuitivo (...), sobre o registo comunicacional" (2003: 172).

O mesmo filósofo francês, referenciando Jean-Louis Schefer, escreveu sobre a convocação da vida do espectador, na experiência de fruição de um filme, julgando que "o cinema reside em nós, sob a forma de um último quarto onde circulam, à vez, a esperança e o fantasma de uma *história interior*" (2003: 171). Para Chateau, quando o artifício é denunciado, num preenchimento político/panfletário do conteúdo, por exemplo, a imersão estética transmuta-se: "O facto de a distanciação provocar uma tomada de distância crítica do receptor, com a finalidade de tomada de consciência política, não permite considerá-la como uma atitude característica de toda a experiência estética, nem mesmo como uma variação do distanciamento estético. Ainda mais porque o objectivo político introduz um interesse extrínseco, que contradiz a teoria da distância como um estado psicológico particular caracterizado por colocar em parênteses a vida prática, a atenção exclusiva ao objecto considerado como estético e uma total receptividade às suas qualidades inerentes" (2003: 173).

Eberwein sentencia, de acordo com os postulados de Freud, que "os sonhos são desejos infantis disfarçados" (1984: 13). Considera, também, ser tarefa particularmente ingrata encontrar equivalentes verbais para as emoções transmitidas durante um filme, estabelecendo o papel do Cinema ao nível de uma espécie de "seio maternal", no sentido em que vai preenchendo as necessidades de um "recém-nascido" (1984: 33).

Já Baudry tinha aprofundado a ideia de que o cinema "conduz o sujeito, de uma forma artificial, a uma posição anterior no desenvolvimento (...). É o desejo, não assumido pelo sujeito como tal evidentemente, de reencontrar esta posição, um estágio precoce de desenvolvimento com as suas próprias formas de satisfação, que poderá ser determinante no desejo de cinema e no prazer que se encontra nele. Um regresso rumo a um narcisismo relativo, e mais ainda rumo a uma relação com a realidade que podemos definir como absorvente, na qual os limites do próprio corpo e do exterior não estão exatamente definidos" (1988: 44).

Segundo Allen, os "afetos e percepções" de que Deleuze fala, emergem efetivamente num regresso a uma fase prévia; "o cinema promove uma experiência de regressão a uma parte do espetador análoga à experiência do sonho ou da fantasia" (1995: 120/121). Este teórico recorre ao filósofo e psicanalista Jacques Lacan para traçar o momento em que o imaginário ganha presença no desenvolvimento da criança, na chamada "fase do espelho", "altura em que se constitui a distinção entre o 'eu' e o 'não-eu'" (1995: 27), quando "o ego é formado na relação de transferência que ocorre como resultado do encontro com o 'outro'" (*idem*). Neste período, o confronto com o mundo exterior provoca um sentimento de incompletude: o sujeito não é o ser todo-poderoso que a mãe lhe fez crer. A angústia provocada por esse sentimento faz com que se entre no campo simbólico, no qual o dito espelho "se torna opaco ou numa parede", coincidindo com o momento de aquisição da capacidade de linguagem (1995: 28/29).

Ora, o mundo do Cinema está impregnado da dimensão figurativa, que estimula o processo identitário: "... não é só o protagonista dum filme que desencadeia os mecanismos de identificação, mas qualquer corpo representado no ecrã - oferecendo, meramente através da sua forma reconhecível, uma reconfirmação da própria posição e identidade do espectador" (Burnett, 1991: 16).

As distinções formais desdobram, igualmente, os efeitos. A luz, o ritmo da montagem, a música, as elipses, os *flashback*, o enquadramento - o grande plano, o picado -, a velocidade da narrativa, laboram, igualmente, no sentido da "qualidade para-onírica", como Morin lhe apelidou. Mas este autor continua a salientar o hiato

existente entre a objetividade da imagem e a subjetividade do envolvimento. "A participação do espectador, porque não pode exprimir-se em atos, torna-se interior, sentida", escreverá (1958: 81), especificando que "entre a magia e a subjetividade estende-se uma nebulosa incerta, que extravasa do Homem sem se desprender dele, e que nós apercebemos através de manifestações designadas como alma, coração, sentimento. Este magma (...) é o reino das projeções-identificações ou participações afetivas" (1958: 76).

Allen previne sobre as perversidades deste mecanismo, ao declarar que uma ida ao cinema pode tornar-se "numa forma de comportamento patológica e provocar o tipo de divisão que Freud associou a formas severas de neurose. Um espectador com uma dada natureza pode responder a um filme como se este fosse real e comportar-se como se o mundo na tela e o mundo da experiência formassem um *continuum* indiferenciado. (...) este espectador patológico tentaria repudiar a ansiedade e manter a experiência intacta através da divisão do ego: eu sei que isto é um filme, mas mesmo assim acredito que é real" (1995: 138).

"Em indivíduos já vítimas de transtornos psíquicos e desvios de comportamento, na dependência de herança psicopática e ambiente adverso, o espetáculo cinematográfico, assistido mais tarde, às vezes agrava os estados mórbidos anteriores e, ainda mais, lhe acrescenta aspectos cinematográficos. Quando a película focaliza situação análoga à sua, o espectador mais profundamente se emociona, atribui maior importância ao seu problema assim adivinhado pelo cinema e tende a imprimir-lhe a solução insinuada pelo filme", avisava J. Carvalhal Ribas (1956: 38). Haverá exemplos variados; evocamos, aqui, um identificado por James Naremore, ocorrido em 1960, quando um rapaz de 19 anos, no Milwaukee, Estados Unidos, apunhalou selvaticamente uma adolescente até à morte, alegando posteriormente insanidade temporária e explicando o seu ato tresloucado na sequência imediata do visionamento do filme "Psycho" (*apud* Burnett, 1991).

No entanto, o contrário também parece válido. J. Carvalhal Ribas citava o celebrado psiquiatra brasileiro Pacheco e Silva para atribuir o seguinte papel à Sétima Arte: "O cinema é talvez o maior agente de psicoterapia ao nosso alcance, capaz de

atuar sobre numerosos grupos humanos, dispersos por todo o mundo, em busca de solução para problemas idênticos, na ânsia de encontrar um amparo e uma esperança” (1956: 18). De acordo com Ribas, na exposição a um filme, “os espectadores expandem e revelam as próprias personalidades, inclusive nos fundamentos mais profundos. Quando se propõem a realizar a psicanálise de um filme, procedem principalmente à psicanálise de si próprios (...), experimentam uma regressão à infância, comprazendo o espetáculo como um mundo noturno, maravilhoso, maternal” (1956: 12/13). Aliás, o termo "sessão" é comum: pode significar uma ida ao cinema ou ao psicanalista.

São dois campos que sempre estiveram interligados. Daí que determinados autores estabeleçam raios de ação específicos para os grandes cineastas: “Muitos filmes, sejam cômicos ou, as mais das vezes, dentro da tradição dramática, têm um interesse especial para os analistas, basicamente porque tratam de temas queridos das questões psicanalíticas: diferentes formas de patologia mental, como a neurose ou a perturbação narcísica (Woody Allen); desintegração psicótica (Roman Polanski); perversões sexuais e confusão de gênero (Pedro Almodóvar); crises de subjectividade relacionadas com etapas de desenvolvimento ou severos dilemas morais e existenciais (Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Akira Kurosawa, Krzysztof Kielowski); incesto ou conflitos no universo familiar, frequentemente sob a ênfase dos temas edipianos (Luchino Visconti, Bernardo Bertolucci)” (Sabbadini, 2003: 5).

1.3. O Cinema e o desejo

Já aqui mencionamos a tensão presença/ausência da imagem, o processo de geração do *mise en abîme* que multiplica os reflexos e que podemos registrar como o momento do surgimento do "duplo". Segundo Edgar Morin, este "duplo possui uma força mágica. Dissocia-se do homem que dorme para ir viver a vida literalmente surreal dos sonhos (...) pode afastar-se, matar e explorar" (1958: 25). Quanto mais intensa for a "necessidade subjetiva" individual, reforça este autor, mais operatória se torna a projeção do duplo, a sua objetivação, a sua dinâmica alucinatória e surreal: "A qualidade do duplo é, então, projetável sobre todas as coisas. Ela projeta-se, num

outro sentido, não somente em imagens mentais espontaneamente alienadas (alucinações), mas também em imagens e formas materiais" (1958: 26).

Isto pode acontecer fora e dentro do objeto cinematográfico em si. Não raras vezes nos perguntamos se o que se está a desvelar na tela, perante os nossos olhos, se situa ou não no plano onírico. E pode mesmo suceder que a pergunta fique por aí, sem esclarecimento. De qualquer maneira, tendemos a proceder a um salto à retaguarda, ou seja, no fim percorremos a informação no sentido contrário, revemos o enunciado para confirmar a sua (in)coerência. Robert Eberwein diz-nos que “só sabemos retrospectivamente que o material que apareceu no ecrã era um sonho. Os filmes que utilizam este modo podem ser agrupados em duas categorias: na primeira, parte do filme é vista como tendo sido um sonho; na segunda, o filme inteiro” (1984: 140/141).

A obra de Ingmar Bergman, sobretudo o "Persona", é evocada por este autor como exemplo no tema, citando palavras do realizador sueco para justificar o esbatimento entre planos: “A realidade que vivemos hoje é, de facto, tão absurda, horrível ou intensa, como os nossos sonhos. Estamos tão impotentes perante ela, como dentro dos sonhos. E é preciso termos consciência, creio, de que atualmente não há barreiras entre o sonho e a realidade” (*apud* Eberwein, 1984: 120).

Uma vez instalado o registo do onírico, Eberwein propõe mais categorias, desta feita para os motivos que originam estes sonhos no Cinema, seja o desejo, a ansiedade ou o trauma (1984: 55). No entanto, uma das pulsões é destacada pelos teóricos com muito mais frequência como a origem primordial: o desejo. Para Jean-Louis Baudry, estes sonhos são “uma psicose alucinatória do desejo - a saber, um estado no qual as representações mentais são tomadas como percepções da realidade”, salientando que a alucinação decorre, justamente, da falta do objeto de desejo (1978: 39).

Richard Allen começa o caminho no mesmo ponto, escrevendo que “sonhar, sonhar acordado ou fantasiar, juntamente com a imaginação visual, formam um grupo de estados mentais icónicos (...). A função psíquica procura a concretização de desejos [wish fulfillment]” (1995: 122).

Seja de que natureza forem, ou qual a finalidade que pretendam atingir, está sempre subjacente o desejo de alteridade, da passagem para um outro estado muito mais positivo do que aquele se vive no presente. Abbas Kiarostami declarou que "com a ajuda dos sonhos podemos fugir das piores prisões. Na verdade, só o corpo é aprisionável, os sonhos refugiam-se por detrás das paredes, não precisam de vistos, nem de dólares para viajar. (...) De algum modo, encarnam exatamente o conceito de liberdade" (*apud* Cheshire, 2000 : 13).

Nas suas elucubrações sobre o "ato de criação", Gilles Deleuze destacava a potência criadora, mas também destruidora da pulsão dos sonhos, esses "entes devoradores": "... que os outros sonhem, é muito perigoso. O sonho é uma vontade terrível de poder e cada um de nós é vítima dos sonhos dos outros. (...) se você for apanhado pelo sonho doutra pessoa, está tramado."

1.4. Filmes que habitam noutros

Kelly Bulkeley, um professor universitário norte-americano que leciona e escreve sobre a temática onírica, cita Jorge Luis Borges no seu *site* "Dream Research and Education", para declarar que os "os sonhos são um trabalho estético, talvez a mais remota expressão estética", apontando a atividade do sonho como a fonte primordial para a criatividade humana. Mas, realça Bulkeley, muito se perde na transposição, na concretização do objeto: "No momento em que acordamos, deixamos para trás o mundo pluralista da imaginação onírica, e as nossas mentes são, rapidamente, reestruturadas e reorientadas no sentido de dar resposta às interpelações sensoriais do mundo consensual. Dada a radicalidade desta transição existencial, (...) qualquer tentativa para recordar e/ou comunicar as nossas experiências oníricas é inevitavelmente afetada pelos interesses, desejos, medos e conflitos da nossa vida em vigília." Alguns realizadores são conhecidos por não se atemorizarem perante esta anunciada dificuldade. Antes a sublimaram.

Podíamos, aqui, convocar tantos e tantos nomes e obras da cinematografia mundial para ilustrar o tema. Desde as incursões mais disruptivas e psicóticas de David Lynch ("Lost Highway", "Mulholland Drive"), até ao sarcasmo e caricatura de

Woody Allen ("The Purple Rose of Cairo", "Midnight in Paris"), passando por trabalhos recentes, como "Abre los Ojos", de Alejandro Amenábar, "Fight Club", de David Fincher, "El Laberinto del Fauno", de Guillermo del Toro, "Shutter Island", de Martin Scorsese, "Eternal Sunshine of the Spotless Mind", de Michel Gondry, até obras mais distantes no tempo como "The Ghost and Mrs. Muir", de Joseph L. Mankiewicz, "The Lady Vanishes", de Alfred Hitchcock, "Belle de Jour", de Luís Buñuel, "L' année dernière à Marienbad", de Alain Resnais.

O arco produtivo, na questão do sonho/fantasia como alter-realidade, é, como não podia deixar de ser, altamente diverso. Alguns criadores fundiram, inapelavelmente, os planos, atribuindo à fantasia a face da objetividade, na procura de plausibilidade, de realismo, para não confranger o acesso ao onírico: "O realismo, esta recusa da falsidade para melhor aderir à ficção, é o mecanismo proporcionado a uma consciência que tem vergonha de mergulhar na magia, e que não pode mais sonhar livremente em estado de vigília. É necessária, neste estado, uma certa verosimilhança para se deixar envolver no sonho" (Morin, 1958: 139).

Outros cineastas assumiram integralmente a incongruência, e recusaram o agridoamento à realidade. Os dois exemplos que vamos abordar refletem, globalmente, as duas tendências. Para além dos referentes subjetivos como critério de escolha, a organização temporal da suposta fantasia é também divergente. No "Vertigo", de Hitchcock, podemos distinguir blocos, uma divisão que poderá ser esta: o prólogo, a primeira parte, a segunda parte, e o epílogo, sendo que um deles, ou mais, podem corresponder ao sonho. No "Persona", de Ingmar Bergman, a entrada e saída é constante, e, talvez, sempre dentro da dimensão onírica.

À altura, em 1958, a receção crítica de "Vertigo" foi bastante tépida, para sermos eufemistas. Na verdade, a maior parte dos especialistas não conciliou o facto de se tratar de uma obra do propalado mestre do *suspense*, com o advento da grande revelação do enredo a dois terços da película (Trías, 1998). O início da redenção da obra aconteceu com o entusiástico acolhimento na Europa, onde o tormento de James Stewart, tornado Pigmaleão, viria a ser qualificado por Éric Rohmer e Barthélemy Amengual como "o grande filme platónico" (Esquenazi, 2001: 19).

"Vertigo" arranca com uma perseguição policial nos telhados de San Francisco. No culminar da cena, Stewart (a personagem virá a assumir múltiplos nomes, de acordo com o contexto: Johnnie, Johnnie-O, John, Scottie, Ferguson) resvala, até ficar pendurado sobre um vazio tonitruante. Daqui surge a vertigem (acrofobia) que determinará a narrativa; mas, daqui, poderá ter vindo muito mais. A elipse posterior oculta o desfecho deste momento.

João Bénard da Costa salientaria que a sequência inicial "é das mais misteriosas, porque nunca sabemos como se salvou Stewart da morte. De certo modo, ele é o primeiro a voltar 'de entre os mortos' (título da novela que serviu de base ao filme) e a sua sobrevivência pertence à ordem do onírico" (1995: 279). Como sintetizaria Robin Wood, "esse impossível salvamento inicial implica que James Stewart fique, ao longo de todo o filme, 'metaforicamente suspenso sobre o grande abismo'" (*apud* Costa, 1995: 279).

Temos aqui um primeiro ponto de possível cisão da chamada realidade. O herói salva-se enigmaticamente e a ausência total de explicação poderá sugerir um estado onírico contínuo a partir daí.

Mas continuamos para uma estória de tonalidade surreal, com o protagonista a apaixonar-se por uma mulher que deveria investigar (Madeleine), supostamente possuída pelo espírito de uma antepassada (Carlota Valdez).

Na introdução do livro de Dan Auiler, "Vertigo - The Making Of a Hitchcock Classic", Martin Scorsese afirma que este é um filme com um herói motivado unicamente pela obsessão, abandonando progressivamente a inteligência e a sensatez, para ficar despido na sua humanidade (2000). Esta obsessão é exponenciada na segunda parte do filme, após a morte de Madeleine, outro ponto de eventual descolamento da realidade. Scottie mergulha num estado catatónico, para emergir, também misteriosamente, numa procura incessante da mulher amada, na recriação, arrogando-se quase do papel de entidade divina, da figura de Madeleine noutra mulher, Judy, que são, afinal, a mesma pessoa. Na primeira parte, tínhamos assistido a processo idêntico, com a personagem de Elster a moldar *uma* Madeleine para enganar Scottie.

Serge Kaganski escreveria, sobre "Vertigo", que "a sua dupla estrutura,

reversível, é a da Sétima Arte: impressão da película e depois revelação, filmagem seguida de projeção, negativo e positivo, observado e observador", até porque, denotou, quando Scottie e Madeleine vão em direção ao mosteiro, ela como que imprime uma "fonte de luz e ficção" no cérebro dele, tornando-o numa espécie de câmara de filmar; na segunda parte, ele fará tudo para voltar a projetar a imagem que registou dela (1997).

Eugenio Trias denunciou o esquema "sonho dentro de sonho", "Cinema dentro de Cinema", primeiro na encenação de Elster que nos manipula a todos, e depois no nosso acompanhamento, já conscientes, da encenação de Scottie, que pretende o renascimento de uma realidade onírica, do "ente ficcional" que é uma Madeleine que nunca existiu (1998: 52). Só que, dificilmente, acreditamos que Judy alguma vez tenha sido Madeleine, o que isola ainda mais a fantasia do protagonista. Como Auiler apontou, Scottie confronta-se, no final, com a sua própria ilusão, é o Criador que perde aquilo que já tinha perdido (2000), que tentou agarrar as rédeas do passado e, consequentemente, da morte, e saiu derrotado.

Bénard da Costa concluiria desta forma: "E ficamos, de novo, na vertigem. Do sonho, da loucura, do inexplicável total. Que pode o mundo das Sequoias Sempervivas, das raízes, da duração e do tempo, contra o mundo das aparições, do mar do primeiro beijo, das imagens, do que sempre escapa, escorre e flui? Que pode Judy contra Madeleine, ou Madeleine contra Carlota Valdez? Que pode o real contra o cinema?" (1995: 280).

A entrada de "Persona", ou melhor a sequência que antecede o genérico, sugere que está a ser ultimada a preparação do filme a que vamos assistir: as luzes acendem-se, as bobinas arrancam, os planos são frenéticos, os cortes abruptos, a montagem antecipatória parece ser de aleatoriedade. Marsha Kinder associaria esta introdução à atividade mental que conduz ao estado de REM (*apud* Blackwell, 1986). De qualquer forma, o que surge depois nunca foi, propriamente, consensual, e, por isso, nos detemos nele.

O próprio Ingmar Bergman viria a afirmar não conseguir explicar o tema de um filme que se desenhou na sua mente após ver uma fotografia de duas mulheres a

apanhar sol, a saber Liv Ullmann e Bibi Andersson, posteriormente as protagonistas da obra. A similaridade entre as duas atrizes intrigou o realizador, tanto mais que afirmaria ser "uma semelhança difícil de definir, porque, se se compara Bibi e Liv, linha por linha, mais se nota aquilo que as separa" (Bergman, 1973: 3). Mas o inaudito do que as unia motivou uma película que era para se chamar "Kinematograph", mas que acabou por receber o nome de "Persona", o vocábulo latino atribuído às máscaras que os atores usavam, na Antiguidade.

Duas personagens em espiral: Elisabeth Vogler, a atriz que emudece subitamente na pele de Electra, numa espécie de protesto contra o mundo, para "viver na verdade", como resumirá a sua psiquiatra; Alma, a enfermeira que trata dela, que se confessa, alucina, desespera, magoa, vampiriza e é vampirizada. A dado momento, no epíteto dos grandes planos de Bergman, as caras de Liv e Bibi fundem-se, concretizando a possibilidade materializada desde a entrada em cena do marido cego, de se tratar da mesma pessoa. É possibilidade porque a fragmentação perene da obra, repleta de elipses e descontinuidades, e a ausência de referentes que destrincem o sonho da realidade, a tornou num paradoxo de ambiguidade.

"Estamos a ver a fantasia de quem? De Alma, que, na sua paixão por uma atriz famosa, acaba por sonhar com o destino dessa mulher? Ou estamos expostos ao sonho de Elisabeth, na medida em que ela se refugia na sua psique? Ou estará o rapaz a encenar o próprio sonho, nascido do seu desejo e da procura da mãe?", são questões levantadas por Birgitta Steene (Michaels, 2000: 40). Na compilação "Ingmar Bergman's Persona", editada por Lloyd Michaels, Steene concentra, especialmente, a atenção no rapaz que surge no início e no fim, como um "ilusionista" que parece erguer-se dos mortos para colocar a máquina onírica em andamento. A mesma figura chamou a atenção de Steve Vineberg, que estabeleceu uma ligação entre o momento em que a criança toca no projetor, no arranque da película, com a obra de Miguel Ângelo, na qual Deus dá vida a Adão, numa alusão ao poder criador do cineasta (Michaels, 2000). No caso, a criança seria o próprio Bergman.

Por outro lado, autores como Christopher Orr situam as interpretações num plano mais concreto, de dimensão mimética, considerando que é a inveja da enfermeira, pelo estatuto social da atriz, que desencadeia o processo mórbido de

identificação que parece centralizar o filme: "Ao amar Elisabeth, Alma ama-se não como é, mas como imagina que poderia ser" (Michaels, 2000: 92).

Se é tudo um sonho, se partes são fruto de uma dissociação patológica da realidade, estas são, tradicionalmente, as versões mais concorridas de um filme que pode nem chegar a o ser, segundo alguns teóricos, no sentido da emergência de uma composição diegética alternativa. Marilyn Johns Blackwell coloca o "Persona" numa transcendência da gramática fílmica, numa construção sobre a "mutabilidade da identidade psicológica e estética" (1986: 13) que não corresponde aos limites de uma estória formal. Sobressai, então, esta mutabilidade que é, porventura, das sugestões mais fortes de "Persona". Alma afunda-se num transtorno cada vez mais evidente, enquanto que Elisabeth recupera progressivamente da apatia, como se houvesse uma canibalização da energia vital da primeira.

Susan Sontag descreve o "Persona" como uma variação do mesmo tema, que é o do "duplo", da máscara, num "duelo entre duas partes míticas do mesmo ser" (Michaels, 2000), um ser que se violenta a si mesmo, aliás como se patenteia nas imagens horríficas sobre a auto-imolação do monge budista no Vietname. A assunção do filme como totalmente subjetivo, uma alucinação indecifrável dentro da cabeça de alguém, sem separação entre elementos visionários ou não, é questão de somenos importância para Sontag, para quem o que é assumido por Bergman é a sonegação de informações, isto é, o espetador não tem de saber tudo, não tem de saber quem é o rapaz que pontua o filme, não tem de saber o que pertence ao futuro, passado ou presente, provavelmente nunca houve uma resposta, porque o significado do trabalho repousa no que ele mesmo transmite, "não está escondido atrás".

2. Sobre o "Sob"

O conceito que primeiro se cristalizou na preparação da curta-metragem que integra este trabalho, foi o de criar uma personagem refugiada do mundo, alguém que não se conseguisse aproximar do "outro", por inépcia social ou por uma reserva extrema da personalidade, e que, conseqüentemente, arriscasse perder a humanidade, caso não encontrasse uma saída para um destino isolado.

A ideia de colocar o Cinema como o recurso que permite a essa personagem, Viriato, relacionar-se com o exterior, veio, justamente, através da legendagem, um trabalho solitário que minimiza os riscos de exposição ao "outro", e que potencia, na construção deste protagonista, um desvio urgente da realidade.

Por isso, Viriato encontra-se envolto numa espécie de névoa que o distancia e o reduz na "tradução" daquilo que se passa à sua volta. Para poder ser ele mesmo, sugerem-lhe a dada altura, terá de aprofundar a capacidade de adaptação aos que o rodeiam. Mas ele vai optando pelo sonho, pela alienação da realidade tornada fantasia romântica, dentro da qual subsiste a confusão entre a mulher real desejada e a personagem ficcional da obra que está a ser legendada. É dessa forma que Viriato sonha, na pulsão instilada pelo Cinema, que ele modula à sua maneira, para transformar a sua própria vida.

O que acaba por ficar é a possibilidade, no caso, de um encontro, mas A possibilidade, que transporta, ao mesmo tempo, o tudo e o nada. Tal como nos sonhos.

3. "Sob" o filme

sob
de nuno prudêncio



(Anexo I)

Conclusão

A questão do onirismo radica na base de todas as expressões artísticas. No Cinema, a dimensão do sonho é catalisada de forma, diremos, inigualável, no advento de ilusões imagéticas e emocionais que fazem com que uma projeção seja uma experiência de intensidade singular.

Neste trabalho de projeto abordamos inúmeros fatores que concorrem para um efeito, que será, sempre, do domínio subjetivo. A memória, a identificação, a sugestão, a alienação, a regressão, são variáveis de uma fórmula aparentemente indizível.

O desejo parece ser a pulsão mais constante na parametrização do "faz-de-conta", na geração do "duplo" que vai proceder a tudo aquilo que estamos, à partida, longe ou mesmo impedidos de fazer.

Trata-se de um movimento dotado de fantasia, que viaja entre a magia e o resvalamento neurótico ou até psicótico. Todos os espetadores se situam num ponto deste processo. Quando ele se replica em filmes que, eles mesmos, habitam na confusão do sonho, utilizando a máquina onírica para desdobrar a narrativa, o mecanismo é como que adensado. A ilusão experimentada pelo público que visiona é ilusão prolongada, de alguma maneira, nas personagens ficcionadas. E tudo pode não passar doutro ponto de partida ainda: o sonho pode (re)começar à saída da sala de cinema.

Bibliografia

ALLEN, Richard (1995) *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*. New York: Cambridge University Press.

AUILER, Dan (2000) *Vertigo - The Making Of a Hitchcock Classic*. St. Martin's Griffin.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel (1999) *L'Analyse des Films*. Paris: Nathan Cinéma.

BARR, Charles (2002) *Vertigo*. Londres: BFI Publishing.

BAUDRY, Jean-Louis (1978) *L'Effet Cinéma*. Paris: Éditions Albatros.

BERGMAN, Ingmar (1973) "Máscara (Persona), Opus 27, de Bergman", in *Cinema* 73. 5, pp. 2-4.

BLACKWELL, Marylin Johns (1986) *Persona - The Transcendent Image*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

BULKELEY, Kelly (2005) "Comments on Dreaming Now". *Dream Research and Education*, 10 de Fevereiro (<http://kellybulkeley.com/comments-on-dreamingnow-2005/>).

BURNETT, Ron (ed.), (1991) *Explorations in film theory: Selected Essays from Ciné-tracts*. XXVII, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

CARROL, Noël (1988) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton: Princeton University Press.

CARROLL, Noël (1988) *Mystifying Movies: Fads and Falacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.

CHATEAU, Dominique (2003) *Cinéma et Philosophie*. Nathan.

CHESHIRE, Geoffrey (2000) "Mentiras Verdaderas", in *Amante Cine*. 104, Novembro, pp. 8-13.

CICCOTI, Eusebio e PAULY, Rebecca (2008) "Through a Screen Darkly: Penetrating Layers of Illusion in Text and Film – an Italian Perspective", in *Literature Film Quarterly*. vol.36, nº3.

COSTA, João Bénard da (1995), "Vertigo", in *Textos Cinemateca Portuguesa*. Pasta 52, pp. 279-280.

DELEUZE, Gilles (1987) "Qué es el acto de creación? 3/5". Paris (<http://www.youtube.com/watch?v=uNI7vtX0Mkk>)

EBERWEIN, Robert T. (1984) *Film & The Dream Screen: a sleep and a forgetting*. Princeton: Princeton University Press.

EGOYAN, Atom e BALFOUR, Ian (ed.), (2004) *Subtitles: on the foreignness of film*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press.

ESQUENAZI, Jean-Pierre (2001) *Hitchcock et L' Aventure de Vertigo*. Paris: CNRS Editions.

GAGBENIN, Murielle (ed.), (2001) *Cinéma et Inconscient*. Champ Vallon: L'Or D'Atalante.

GIRGUS, Sam B. (1993) *The Films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press.

HEDGES, Inez (1991) *Breaking the Frame: Film Language and the Experience of Limits*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

KAGANSKI, Serge (1997) "Vertigo's", in *Les Inrockuptibles*. Março, nº 94.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne e LEUTRAT, Jean-Louis (2001) *Penser le Cinéma*. Paris: Klincksieck.

METZ, Christian (1971) *Langage et Cinéma*. Paris: Librairie Larousse.

METZ, Christian (1977) *Le Signifiant Imaginaire: Psychanalyse et Cinéma*. Paris: 1018.

MICHAELS, Lloyd (ed.), (2000) *Ingmar Bergman's Persona*. Cambridge: Cambridge University Press.

MITRY, Jean (1963) *Esthétique et Psychologie du Cinéma*. vols. 1 e 2, Paris: Éditions Universitaires.

MORIN, Edgar (1958) *Le Cinéma ou L'Homme Imaginaire*. Paris: Éditions Gonthier.

NORNES, Abé Mark (1999) "For an Abusive Subtitling", in *F. Quarterly*. 3, Primavera, pp. 17-34.

RIBAS, J. Carvalhal (1956) *Cinema e Saúde Mental*. São Paulo, Tese de Concurso à Livre Docência de Clínica Psiquiátrica na Faculdade de Medicina de S. Paulo.

RICHARD, Frédéric (1991) "Le réel en question", in *Positif*. 370, Dezembro, pp. 40-41.

ROHMER, Eric (1984) "L'Hélice et L'Idée", in *Cahiers du Cinéma*. 357, Março, pp. 24-27.

RUSSO, Eduardo A. (2000) "Abbas Kiarostami - El Arte de la Espera", in *Amante Cine*. 104, Novembro, pp. 4-7.

SABBADINI, Andrea (ed.), (2003) *The Couch and the Silver Screen: Psychoanalytic Reflections on European Cinema*. Hove/New York: Brunner-Routledge.

SIMOND, Clotilde (2004) *Esthétique et Schizophrénie*. Paris: L'Harmattan.

SINGER, Irving (1998) *Reality Transformed: Film as Meaning and Technique*. Cambridge/London: The MIT Press.

TRÍAS, Eugenio (1998) *Vértigo y Pasión*. Madrid: Taurus.

ANEXO II

sob

escrito por Nuno Prudêncio

CENA 1 - INT/NOITE - SALA DE EDIÇÃO/EMPRESA

Suspiros, gemidos, sons que denunciam um acto sexual apaixonado e agitado. Os sons da mulher sobrepõem-se. O que vemos nada tem a ver com a relação sexual. São fios e fios, ligações de cabos, sinais on-off, input-output, colunas de som, luzes que oscilam para cima e para baixo consoante a intensidade dos gemidos. De repente, fixamo-nos nos olhos de uma mulher, MARGOT.

(cont.)

CENA 1A - INT/DIA - QUARTO/CASA DE MARGOT

MARGOT

(insinuante)

Tu dérives... Moi je crois que
t'arriveras jamais a aimer quelq'un.

legenda: Estás à deriva. Eu acho que
nunca irás conseguir amar ninguém.

(cont.)

CENA 1 - INT/NOITE - SALA DE EDIÇÃO/EMPRESA

Os olhos de VIRIATO seguem atentos o que a mulher diz, como se fosse ele o amante com quem ela fala.

(cont.)

CENA 1A - INT/DIA - QUARTO/CASA DE MARGOT

Agora vêmo-la totalmente. Margot está nua em cima duma cama, a olhar para o tecto. A brancura da sua pele contrasta com os lençóis negros que semi-cobrem os seus seios. Ela levanta a sua mão direita para observar a palma.

MARGOT

(Provocadora)

Ta ligne de coeur est brisée (Ri-se).
C'est impossible de marcher main dans
la main, avec toi. (Séria) Rien ne
lui correspond..

legenda: Tens a linha do amor
cortada. É por isso que não podemos
andar de mão dada...

(cont.)

CENA 1 - INT/NOITE - SALA DE EDIÇÃO/EMPRESA

Viriato escreve o resto da frase que aparece no monitor. Ele está a legendar o filme francês "Entre tes mains", do qual Margot é protagonista, sozinho num gabinete escuro, com um ecrã gigante à frente. Enquanto escreve, pronuncia baixinho as palavras.

VIRIATO

... Não há nada para encaixar...

Viriato pára o filme, encosta-se para trás na cadeira e olha fixamente para a imagem parada da actriz. Tira os headphones lentamente, a custo, como quem tira um capacete de mota depois dum acidente.

CENA 2 - INT/NOITE - TÚNEL DO METRO DO LARGO DO RATO

Som de metro a passar. Viriato avança pelo corredor de acesso ao túnel do metro. Tem uma forma de andar apreensiva, hesitante, não levanta os olhos, desvia-se excessivamente dos outros transeuntes, evita qualquer contacto físico. Viriato acelera o passo, fugindo do potencial perigo que as pessoas que o rodeiam representam. As vozes dos outros fazem-lhe confusão, falam demasiado alto.

Viriato olha discretamente em volta para ver se ninguém o está a observar. Está a transpirar, desconfortável. Antes de voltar a olhar para o chão, verifica que uma SENHORA está parada a topá-lo, por cima do ombro, com cara de poucos amigos.

CENA 3 - INT/DIA - SALA DE JANTAR/CASA DE MARGOT

Margot está tranquila, cabelo apanhado, roupão, a tomar o pequeno-almoço. Bebe um chá numa taça grande. Continuamos a não ver o seu interlocutor. Ela fala num tom confessional.

MARGOT

Je sais pas lire les personnes...

legenda: Eu não sei ler as pessoas...

(cont.)

CENA 3A - INT/DIA - SALA DE EDIÇÃO/EMPRESA

Viriato faz uma expressão de quem não entendeu a ideia.

(cont.)

CENA 3 - INT/DIA - SALA DE JANTAR/CASA DE MARGOT

Ela continua a falar com um ar negligente, enquanto tenta beber o chá que ainda está muito quente.

MARGOT

Comment fais-tu pour traduire ce que les gens te disent?... Est-ce tu sûr de ne pas te tromper?

legenda: Como é que fazes para traduzir aquilo que as pessoas te dizem? Tens a certeza de que não te enganas?

(cont.)

CENA 3A - INT/DIA - SALA DE EDIÇÃO/EMPRESA

Viriato abana a cabeça, como se fosse interagir com a actriz, lhe fosse dizer que 'não'. A porta do gabinete abre-se subitamente. Viriato assusta-se e retrai-se. É ROMÃO, o seu chefe, que se encosta à ombreira da porta.

ROMÃO

Então, como é que isso está a correr?

Viriato acena com a cabeça para confirmar que está tudo bem.

ROMÃO

Pois olha, vais levar aqui com um estagiário, o Lúcio...

Um jovem de vinte e poucos anos, LÚCIO, emerge do corredor e fica ao lado de Romão.

ROMÃO

...que vai ficar contigo até ao fim da legendagem do "Entre tes Mains"...

(Vira-se para Lúcio, cínico)

Agora tá "Nas tuas mãos"...

(Outra vez para Viriato)

Viriato, isso tem de estar pronto daqui a quatro dias, sabes disso...

VIRIATO

Sim, Romão...

ROMÃO

Ainda bem que sabes...

Romão retira-se. Lúcio entra na sala. Viriato não está à vontade, não sabe como acolher o rapaz, nem exactamente o que dizer. Observa-o timidamente, enquanto ele puxa uma cadeira para se sentar. Subitamente, vê legendas no ar que traduzem aquilo que Lúcio estará a pensar.

LÚCIO (*SÓ legendas*)

Está escuro aqui dentro. Eu terei percebido bem? Este gajo chama-se Viriato??... Tem um ar demente...

Viriato esbugalha os olhos e abana a cabeça, para afastar a alucinação.

LÚCIO

Tá tudo bem?

VIRIATO

(Disfarça)

Tá... às vezes esta escuridão é opressiva.

Lúcio olha para Viriato à espera que este desenvolva a conversa. Viriato finge estar concentrado no filme, escreve no teclado para não ter de dialogar. Lúcio senta-se, sem saber muito bem o que fazer, gira ligeiramente a cadeira de um lado para o outro e decide retomar a conversa.

LÚCIO

Isto está bem encaminhado?

Viriato diz que 'sim' com a cabeça, tentando alhear-se da presença de Lúcio que, por sua vez, aguarda o desenvolvimento da conversa. Como não acontece, fá-lo sozinho.

LÚCIO

Eu tirei o curso no Porto... Tradução e Interpretação. Também tirei um curso de interpretação, mas interpretação, tipo actor. Entrei em duas peças de teatro, tudo experimental, fazíamos os cenários e as roupas. Aquilo ficava mesmo na baixa, não sei se conheces o Porto, mesmo ali ao pé de Miguel Bombarda, que é a zona "in" agora... Na altura,

ainda não se passava grande coisa. Já viste, foi preciso eu sair, prá aquilo rebentar.

Viriato desliga-se progressivamente do discurso de Lúcio para se entregar aos seus próprios pensamentos, não lhe quer prestar atenção, é uma ameaça nova. Lúcio continua a falar, mas tem a perfeita noção de estar a ser ignorado.

CENA 4 - INT/DIA - SALA DE ESTAR/EMPRESA

Viriato entra na sala e dirige-se à máquina de café. Tira um copo de plástico, mas uma data deles vêm atrás. Estão demasiado colados, ele não consegue destacar o de cima. Os seus gestos são inseguros. Ele tenta uma e outra vez, pousa os copos na mesa, suspira fundo, mexe os dedos e volta a tentar. Está claramente a perder o combate e está exasperado por isso. De repente, repara que VIVIANNE está encostada à ombreira da porta. Ele fica apreensivo. Ela aproxima-se dele, tira-lhe os copos da mão e executa facilmente a tarefa.

VIRIATO

Obrigado...
(Repara no ar abatido dela)
Tá tudo bem?

Vivianne tira o cabelo para trás: vemos que é a MESMA MULHER que representa Margot, mas agora menos glamorosa.

VIVIANNE

O mesmo de sempre...

Ela senta-se. Ele segue-lhe o exemplo.

VIVIANNE

Já nem sei se sou competente, se não ... E já não posso ver legendas à frente...

Vivianne debruça-se em cima dos joelhos. Ele hesita, olha uma e outra vez, estende lentamente o braço em direcção ao braço direito dela. Está quase a tocar-lhe. Vivianne levanta a cabeça subitamente. Viriato disfarça, desajeitado.

VIVIANNE

Se, ao menos, não tivesse tantas dúvidas ou se conseguisse disfarçá-las... Para ninguém as farejar. Mas há gente muito canina!

VIRIATO

(Desajeitado)

Sabes quantas vezes já tive vontade
de fugir deste mundo?

**Vivianne olha atentamente para Viriato porque não
entendeu bem o alcance da frase. Acaba por responder ao
sentido mais óbvio.**

VIVIANNE

Não posso sair daqui, Viriato. Não
tenho ninguém a quem recorrer. Como é
que eu vou arranjar outro emprego?...
É só não, não, não...

Viriato força-se a alimentar a conversa.

VIRIATO

Onde é que gostavas de estar agora?

VIVIANNE

Agora?

Ela sorri com cumplicidade e pensa por uns instantes.

VIVIANNE

(Ri-se) Não ia muito longe.

(Pausa)

Quando preciso de paz, de silêncio,
meto-me numa igreja. Paredes grossas
de pedra. Agora como moro lá perto,
costumo ir à Sé.

VIRIATO

(Sorriso nervoso)

À Catedral... É um refúgio, nada te
pode acontecer...

VIVIANNE

(Pragmática)

E tu? Onde é que gostavas de estar?

VIRIATO

Eu?? (Pausa) Sei lá... Na barriga da
mãe...

**Vivianne sorri. Ele enche o peito, orgulhoso por a ter
descontraído.**

VIVIANNE

És tão... sereno?...

VIRIATO

Não...

VIVIANNE

(Desafiadora)

Confiante...

Viriato nem responde.

VIVIANNE

(Sonhadora)

Enigmático... um salvador de balões
tresmalhados...

VIRIATO

Não, deixo-os ir...

Ficam os dois a olhar um para o outro. Ele baixa os olhos, desconfortável. Vivianne sente necessidade de quebrar o impasse.

VIVIANNE

Olha... Que tal o puto?

VIRIATO

(num rasgo de inspiração inesperado até para ele)
É um falador. Inesgotável. Em metendo
um circuito, podia fornecer luz a uma
pequena cidade.

VIVIANNE

Sabes que ele é filho dum amigo ou é
primo do Romão... Uma coisa assim.
(Irónica) São tantos e tão bons,
cambada de borregos...

Ambos olham um para o outro, sérios. Ela dá uma gargalhada. Ele também, mas muito mais contido porque não está habituado.

VIVIANNE

(suspira fundo, olhar fixo)

Viriato, um dia o céu cai-nos mesmo
em cima...

CENA 5 - EXT/NOITE - RUA

Margot dá um grito assustador. Está descontrolada, anda de trás para a frente, sobe e desce o passeio.

MARGOT

Un monstre... C'est ce que tu deviens. Montre moi ton humanité, il faut qu'elle remonte à la surface! Ou bien ce ne sera plus qu' un rocher au fond de ta poitrine! Dit quelque chose, parle, crie! Je t'aime, moi!

legendas: Estás a tornar-te num monstro. Mostra-me a tua humanidade, ela tem de tocar no exterior! Senão, vai endurecer no teu peito como uma rocha! Diz o quê, fala, grita! Eu amo-te!

A imagem fica parada no rosto de Margot.

CENA 5A - INT/NOITE - SALA DE EDIÇÃO/EMPRESA

Viriato está concentrado na legendagem, ouve e escreve no teclado. Lúcio está ao lado, braços abertos, mãos cruzadas detrás da cabeça, impaciente para fazer uma pausa e conversar um pouco.

LÚCIO

Eu prefiro dobragens...

Viriato, completamente mergulhado no seu trabalho, não se apercebe à primeira de que Lúcio falou.

VIRIATO

Disseste alguma coisa?

LÚCIO

Que prefiro dobragens...

Viriato fica incrédulo a olhar para ele.

VIRIATO

Então porque é que estás aqui?

LÚCIO

Porque me deixam. Aliás, eu disse-te que quero ser é actor.

(Pausa)

Se os franceses e os espanhóis dobram tudo, porque é que nós temos de ser diferentes? Dá muito mais trabalho ler as legendas, acaba por distrair

das imagens. Nós é que não damos por isso.

Viriato olha para Lúcio, tenta dar uma resposta, os seus lábios quase que formulam uma palavra, mas acaba por desistir e continua o seu trabalho. Lúcio continua o raciocínio, cheio de si.

LÚCIO

Só o nome que eles dão...
Subtítulos... (Olha para Viriato)
O que vem depois do título... nunca
há-de ser muito importante...

Viriato olha para Lúcio e foca-se nos seus lábios, na pronunciação de cada uma das palavras, que parecem sair lentamente.

LÚCIO

... é um resíduo sem alma, só te
lembras que existe se houver um erro.

Viriato não se contém, aumenta progressivamente o volume do som do monólogo de Margot até se tornar quase insuportável. Lúcio acusa o toque e ajeita-se na cadeira, porque ficou subitamente desconfortável.

CENA 6 - INT/NOITE - TÚNEL DO METRO DO LARGO DO RATO

Viriato avança pelo corredor. Alguém chama pelo seu nome. É Romão que vem atrás dele.

ROMÃO

Esqueço-me sempre que também vens por
aqui... Olha, era pra ter falado
contigo lá em cima...

Viriato olha apreensivo para ele.

VIRIATO

Há algum problema com o trabalho?

ROMÃO

Não, não, não... Aliás, mais
perfeccionista que tu... Bom, eu
queria, basicamente, dinamizar a
empresa, estive a rever os
contratos... E acho que, no fim deste
filme, tens de ficar um tempo de
molho...

VIRIATO

Mas... como? Sem trabalhar?

ROMÃO

É assim: aquilo precisa de mais pessoal a circular... É uma questão de teres paciência...

VIRIATO

Mais gente?

ROMÃO

Sim. Olha o Lúcio, por exemplo... É comunicativo, vai fazer aquilo bem...

Viriato fica lívido, sem reacção. O telemóvel de Romão toca. Ele atende. Viriato olha em volta, ausente.

ROMÃO

Então? (Pausa) Ah, tá bem... tá bem, tá bem..

Romão desliga o telefone.

ROMÃO

Afinal tenho de voltar lá acima.
(Inspira fundo)
Vou-te dar um conselho, Viriato. Não penses que tem a ver com isto, não tem. Mas eu acho que devias cativar as pessoas, ser mais simpático, sair do teu mundo...

Romão põe-lhe a mão no ombro.

ROMÃO

Nunca percebi porque é que que achas que podes viver assim...

Viriato fica sozinho. Começa a andar meio trôpego até à escadaria que leva ao túnel do metro, descendo lentamente, num mergulho para as profundezas da terra.

CENA 7 - INT/DIA - SALA DE EDIÇÃO /EMPRESA

Vivianne está a legendar um filme, headphones na cabeça, reflexo de imagens nos seus óculos. Lúcio abre a porta da sala.

LÚCIO

Vivianne...

Ela não ouve, o som dos auscultadores está muito alto.
Lúcio entra na sala e toca-lhe no ombro. Ela assusta-se.

VIVIANNE

(Tira os headphones)
Mas 'tás parvo?

LÚCIO

Pá, desculpa, mas tou ali com um problema...

Vivianne recompõe-se do susto.

VIVIANNE

(Sarcástica)
Começaste agora e já tens problemas?

LÚCIO

Eu não tenho culpa que o outro tenha
desaparecido e me tenha deixado a
merda do filme nas mãos!

Vivianne respira fundo. Lúcio põe a mão direita na testa.

LÚCIO

Não me admirava nada se ele se
tivesse atirado ao rio...

**Vivianne fulmina-o com um olhar assassino e levanta-se
abuptamente.**

CENA 8 - INT/DIA - SALA DE EDIÇÃO/EMPRESA

**Vivianne e Lúcio entram na sala e ele mostra-lhe a imagem
'congelada' de Margot (cena 5). Apercebemo-nos de que a
atriz francesa é, na verdade, uma MULHER DIFERENTE de
Vivianne.**

LÚCIO

Isto tá bloqueado nesta cena! Não
anda pra trás, nem prá frente.

Vivianne inclina-se sobre o teclado.

VIVIANNE

(Displícite)
Já tentaste isto?

**Vivianne carrega em duas teclas e o filme desbloqueia.
Ela prepara-se para sair da sala, mas ouve Margot a falar
e fica intrigada a olhar para o ecrã.**

(cont.)

CENA 8A - EXT/NOITE - RUA

Margot está em grande plano a falar (é a cena 5 TODA e continua).

MARGOT

J'ai cru, quand j'avais 15 ans, dans toutes les possibilités du monde...

(Continua a falar)

(texto por baixo)

... que tout était possible. C'était un rêve, c' était un rêve. Je me suis trompée, je me suis abusée, je me suis perdue, j'ai dechanté. Accroche-toi à ton rêve. On se laisse pas aller comme ça...

CENA 8 - INT/DIA - SALA DE EDIÇÃO/EMPRESA

Vivianne e Lúcio constataam que as legendas não correspondem ao discurso de Margot.

LÚCIO

(Surpreendido)

Mas não tem nada a ver com o que ela diz!

Vivianne lê as legendas para si, enquanto Margot continua a falar, ao fundo.

VIVIANNE *(legendas)*

Não conseguiria dizer-te isto doutra forma. Agora é o meu desabafo dentro do qual te confesso que sonho contigo. Sonho que te toco na mão e não me tiras de lá, porque confias em mim. E ficamos assim, sem falar, em paz. Ainda não sabes, mas vou-te pedir para me deixares estar ao teu lado.

Os olhos de Vivianne ficam cada vez mais brilhantes. À voz que ouvimos junta-se gradualmente a voz de Viriato.

VIVIANNE *(legendas)*

Se quiseses, temo-nos para traduzir, já é trabalho para uma vida inteira. Espero por ti no teu refúgio...

LÚCIO

(Perdido)

Isto é um delírio!

Vivianne sai efusivamente apressada da sala.

CENA 9 - EXT/FIM DE TARDE - LARGO DA SÉ DE
LISBOA

Vivianne sobe a rua em direcção à Sé Catedral, onde estará Viriato. Ela está vestida como Margot, mas menos glamorosa e arranjada. Tem uma expressão de convicção e esperança, os seus movimentos são determinados. À medida que a vemos, ao fundo, a percorrer o largo da Sé, os sinos das torres começam a tocar.

FIM